

Anna Łebkowska

Uniwersytet Jagielloński

Co nowego w „teatrze mowy”?

Abstract

What’s New in the Theatre of Speech?

In the paper dedicated to prof. Jerzy Jarzębski I deal with the transformations in experimental narrative in contemporary prose, especially with ways of using pronouns and gender forms. I concentrate on the interpretation of novels written by Zbigniew Kruszyński, Olga Tokarczuk and Jacek Dukaj, whose shared main feature are the relocations of grammatical forms of the text. Mixed narrative forms (pronouns “we” and “you”, reflexives, transformations of the neuter gender, etc.) open new possibilities of worldview and self-identity.

Słowa kluczowe: narracja, polska proza współczesna, fantastyka, eksperyment, zaimki osobowe

Keywords: narrative, contemporary Polish fiction, the fantastic, experiment, pronouns

Najwyższej próby teksty inspirujące naukowo charakteryzują się kilkoma podstawowymi cechami. Po pierwsze, skłaniają do nieustannych powrotów i ponownej lektury, po drugie, zostają niejako uwewnętrznione przez daną dyscyplinę, współtworząc pewien stan wiedzy ogólnej i niezbędnej. Przede wszystkim zawierają w sobie niegasnący potencjał: wciąż podsuwają problemy, wyrosłe na własnym podłożu, ale nabierające nowej aktualności.

Do takich tekstów o nieustannej mocy inspirującej należy opublikowany najpierw w „Punkcie” w 1981 roku¹, a następnie w książce *Powieść jako autokreacja* artykuł Jerzego Jarzębskiego *Co się zdarzyło w teatrze mowy?*². Jak dobrze pamiętamy, teatr mowy oznacza tu wykorzystanie – w sposób wykraczający poza tradycyjne formy i zdecydowanie eksperymentalny – zaimków osobowych w narracji polskiej prozy, głównie lat 70.³

Odsyłam czytelników do znakomitych i zniuansowanych interpretacji Jarzębskiego, nie zamierzam ich tu bowiem spłycać za pomocą, siłą rzeczy, skrótoowego streszczenia – chcę jednak przypomnieć, że uczony poddaje dokładnej analizie twórczość Witolda Gombrowicza, Andrzeja Kuśniewicza, Wilhelma Macha, Edwarda Stachury, Janusza Andermana, wymienia zarazem grupę innych prozaików, przede wszystkim Tadeusza Konwickiego, ale też Jerzego Plutę, Sergiusza Sterny-Wachowiaka, Donata Kirscha, Marka Sołtysika. Najważniejsza jest dla mnie pointa tejże rozprawy, w której Jarzębski podkreśla znaczenie pytania o podmiot, o jego odzyskiwanie, wydobywa problem „zaturzenia w języku”⁴ i nieuchronnego uzależnienia od tej sytuacji (w duchu heideggerowskim). Dostrzega – już wówczas! – antykartezjanizm⁵ pojmowany jako niechęć do mocnego rozziwienia między podmiotem a przedmiotem. I co szczególnie ważne: nie chce zamykać zauważonych przez siebie zjawisk jedynie w takich pytaniach o podmiot, których źródłem są kwestie egzystencjalne. Sięga bowiem do Gombrowicza, przypominając jego niechęć do filozofii osamotnionego „ego” i zwracając jednocześnie uwagę na znamienne dla pisarza nakierowanie na codzienność i cielesność. Do tego – niezwykle cenne – wątku myślowego przyjdzie mi jeszcze wrócić.

Jedno z pierwszych pytań, które chciałabym postawić, brzmi następująco: czy coś się zmieniło w prozie poczynszy od lat 90., a kończąc na drugiej

¹ J. Jarzębski, *Co się zdarzyło w teatrze mowy?*, „Punkt” 1981, nr 13.

² *Idem*, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.

³ Samo pojęcie „teatr mowy”, jak w pierwszym zdaniu artykułu informuje Jarzębski, wzięte zostało z rozpraw Aleksandry Okopień-Sławińskiej badającej ogólnie funkcję zaimków osobowych w sytuacji komunikacyjnej (zob. *eadem*, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, Wrocław 1985).

⁴ J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, s. 406.

⁵ „Na marginesie mojej pierwszej lektury *Fabula rasa* napisałem od razu »antykartezjanizm«” – wyznaje Jarzębski (*ibidem*, s. 410).

dekadzie XXI wieku? Zwłaszcza że ostatnie dziesięciolecia w mniejszym stopniu sprzyjały literackim eksperymentom. Mimo form literackich wymuszanych niejako przez nowe technologie i zarazem nowe obiegi czytelnicze, mimo wszelkich odmian hipertekstu, blogów, powieści interaktywnych, a także mimo działań liberackich, o charakterze jednak niszowym, eksperyment – z założenia utrudniający odbiór – nie wydaje się obecnie zjawiskiem pierwszoplanowym.

Niewątpliwie zmieszanych i – uogólniając problem – nietypowych, skrajnie innowacyjnych form narracyjnych jest ostatnio jakby nieco mniej, co nie oznacza, że są w ogóle nieobecne. Pytanie, czy pojawiają się w podobnej postaci i w podobnym, co przed laty, celu? Czy tworzą jedną tendencję, czy mają charakter całkowicie rozproszony, innymi słowy, czy można znaleźć wśród nich pewne wspólne spłoty znaczeń podobnie jak w dekadach drugiej połowy XX wieku?

Przede wszystkim zabiegi tego rodzaju, mimo upływu czasu, nie uległy jakiegś nadmiernej konwencjonalizacji, oswojeniu, automatyzacji odbioru. Wciąż funkcjonują jako różne odmiany naruszenia klasycznych form narracji. Oczywiście, prócz znanych już w latach 70. i wspomnianych w tekście Jarzębskiego esejów i powieści Michela Butora, czytelnik polski bogatszy jest dziś o tłumaczenia prozy zwłaszcza Vladimira Nabokova, Georges’a Pereca, Jeanette Winterson, o większą liczbę powieści Johna Bartha czy twórców *nouveau roman*, przekładanych na ogół z dbałością o zachowanie językowej specyfiki oryginału.

Zaczynając – zgodnie z przyjętym założeniem – od lat 90., trudno nie wskazać wczesnej prozy Zbigniewa Kruszyńskiego, zwłaszcza pierwszego tomu zatytułowanego *Schwedenkräuter*⁶. Forma – szczególnie przez niego lubiana i oczywiście dostrzeżona przez krytykę⁷, mianowicie narracyjne „my” (niekiedy przechodzące w narracyjne „ja”) zderzane z ciągle powtarzanym „wy” – wyraźnie kształtuje sytuację narracyjną: „my” to imigranci, uchodźcy, przybysze, których łączy „wspólnie odczuwana” obcość (s. 122). Zaimek „wy” służy natomiast, jak wszystko na to wskazuje, określaniu mieszkańców kraju zasiedlanego, konkretnie Szwecji. Samo wyobcowanie ma jednak charakter niejako wszechobecny i to zarówno geograficznie, jak i czasowo. Oto stosowne cytaty: „Nigdy nie mieliśmy dostępu do morza” (s. 90), „ciemne głowy naszych” (s. 77), „Me-

⁶ Z. Kruszyński, *Schwedenkräuter*, Kraków 1995. Cytaty z tego wydania lokalizuję dalej bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie numer strony.

⁷ Por. na ten temat np. ważny artykuł: H. Gosk, *My i oni, czyli o (nie)możliwości zostania „tubylcem”*. *Metaliterackie pomysły Janusza Rudnickiego oraz Zbigniewa Kruszyńskiego na opowieść o ostatniej fali polskiej emigracji do Europy Zachodniej* [w:] *Poetyka migracji. Doświadczenie granic w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*, red. P. Czaplinski, R. Makarska, M. Tomczok, Katowice 2013. Badaczka analizuje m.in. *Cholerny świat* Janusza Rudnickiego i oparty na zaimkach „my” i „wy” pastisz ulotki przeznaczonej dla imigrantów z Polski, przeplatanej cytatami z *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* Adama Mickiewicza (*ibidem*, s. 123–124). Por też J. Franczak, „Podwojona obcość” w prozie Zbigniewa Kruszyńskiego [w:] *Ćwiczenia z rozpacz. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*, red. J. Jarzębski, J. Momro, Kraków 2011.

sjasz nie przyjdzie” (s. 42), „ale my nie urządzimy Wielkanocy” (s. 42), i jako uogólnienie: „Dla przemieszczonych wszystko pozostaje zagadką, nieodgadniową. Każdy pies jest sfinksem, a zająknięcie przepowiednią” (s. 14).

Znajdziemy tu też znamioną opowieść o wycieczce głównego bohatera (w tym akurat fragmencie konsekwentnie utrzymaną w tradycyjnej, pierwszoosobowej liczbie pojedynczej) do miasta leżącego „niecałe dwie godziny od Auschwitz, w którym tłum obywateli (rok po wojnie) zamordował czterdziestu Żydów” (s. 18):

Wstąpiłem do nabitej o tej porze piwiarni [...]. Nie jestem specjalnie ciemny, oni też nie wszyscy są zresztą blondynami [...]. Byłem ubrany po europejsku, jasne spodnie, przyklejona do pleców koszula [...]. Taki sam. Tak samo. W pół drogi do kontuaru usłyszałem grobową ciszę. Na plecach poczułem siekiery ich spojrzeń [...], zrobiliby to. Zrobiliby to choćby dzisiaj (s. 19).

Główną jednak zasadę stanowi, wspomniana już, zamierzona niedokładność dotycząca przybywających. Zresztą czytelnik nie musi przeprowadzać dogłębnej analizy. Kruszyński podsuwa mu podpowiedzi nie tylko wewnątrz opowieści, ale też od razu na samym jej początku (nawiasem mówiąc, owo uprzedzanie domysłów odbiorcy jest cechą dającą się zauważyć w sporej części prozy współczesnej). Wszystko właściwie zostaje powiedziane już na pierwszej stronie: „I tak nie wymówicie nazwiska” (s. 5). I nieco dalej: „uchodźstwo znikąd” (s. 5). Krytycy słusznie zatem pisali tu o paraboliczności i o postaci everymana.

Sytuacja taka prowadzi w stronę uogólnień: po pierwsze, zaimek „my” daje gwarancję wzmocnienia osłabionej, niepewnej tożsamości na zasadzie ścisłego zjednoczenia ze wspólnotą. Zarazem – co nieuchronne – oprócz owego osławiania obcości służy też wyosobnieniu, zamknięciu czy niemożności zakorzenienia. Po drugie, owo „my” jest zdecydowanie ekskluzywne, nie ma bowiem charakteru włączającego. Innymi słowy, czytelnik dosyć szybko orientuje się, że „my” nigdy nie włączy „wy” w taki sposób, by powstały nowe więzi społeczne, nie ma tu bowiem skłonności identyfikacyjnych. Choć – przyznać trzeba – pojawiają się niekiedy nieudane próby integracji. Podmiot zbiorowy „my” zapośredniczony przez „ja” wpada też we własną pułapkę: niekiedy stara się ukazać obraz swojej społeczności widziany przez tych z zewnątrz, obca mu jest jednak próba wczucia się w stan zagrożenia, który może być odczuwany przez autochtonów.

Jednocześnie społeczność uchodźców („my”) funkcjonuje w pełnej świadomości nieustannego podejrzenia o znęcanie się nad własnym potomstwem, o uwodzenie/gwałcenie nieletnich, wszczynanie bójek, kradzieże, przemyt narkotyków. Podejrzenia te przeradzają się w coraz to nowe formy ataku przedsięwzięte przez tubylców rozbijających szyby sklepów założonych przez przyjezdnych, próbujących odebrać im dzieci i stosujących inne formy szykan.

Ponadto forma apostroficzna nabiera charakteru quasi-komunikacyjnego. Quasi, gdyż nie ma tu żadnego dialogu czy wymiany myśli, pozostają jedynie retoryczne apostrofy. Relacja między „my” i „wy” – wciąż w powieści obecna – służy, co właściwie oczywiste, spolaryzowaniu stanowisk. Role zostały bowiem rozdane, a czytelnik siłą rzeczy sytuuje się w obrębie wspólnoty. Społeczność „wy” składa się z oskarżycieli kierujących się ksenofobią. Z kolei narracyjne „my” też nie jest bez winy, gdyż opiera się na daleko posuniętej stereotypizacji w opisywaniu autochtonów. Zarazem i niejako mimo wszystko nieustannie ponawiane są tu próby wyjaśniania i translacji. Ta ostatnia urasta do rangi podstawowej metody oswojenia obcości. Oprócz roli tłumacza pojawiają się również inne, takie jak: turysta, obserwator, podglądacz, badacz, a nawet ten, który widzi następnych imigrantów jako nowych obcych, tym samym wyobcowując się niejako podwójnie (także od swoich).

Rola tłumacza ma jednak charakter zdecydowanie pierwszoplanowy, zdaje się rozbudzać – złudną, jak się okaże, ale jednak – nadzieję. Narrator jest translatorem również z racji wykonywanej profesji: znajduje zatrudnienie jako tłumacz, głównie życiorysów, usiłujący wczuwać się w każde *curriculum vitae* możliwie najpełniej. Czyni to znowu za pomocą zabiegów językowych, tym razem wykorzystujących rodzaj gramatyczny („byłam sekretarką, wiedziałam wszystko [...]. Byłam stewardessą, wznosiłam się i opadałam [s. 100]), a jednocześnie w sposób prześmiewczy imitując przesadne deklaracje przystosowawcze („Potrafię pracować w grupie, także tych niezwolnionych, potrafię się dostosować, potrafię się dołączyć” [s. 100]; „Nie poddaję się stresom, a moje życzenia mieszczą się całkowicie w ramach umów zbiorowych” [s. 100]).

Przekładowi towarzyszy bowiem przekorny dystans. Translacja – również kulturowa – dokonywana jest na zasadzie rozbrojenia, demontażu, zarówno w sferze językowej (co widać chociażby w przeinaczaniu idiomów), jak i międzykulturowej. Próżno by jednak szukać w powieści transkulturowości czy kulturowej hybrydyzacji. Ujawnia się tu bowiem postawa ambiwalentna: z jednej strony ma ona charakter stereotypizujący, ale zarazem racjonalizujący poznawany świat, z drugiej odslania skłonność do samokrytyki, kpiny (wspólnota „my” nie jest tu wcale idealizowana, wręcz przeciwnie), do triksterowskiego dystansu i mimikry⁸.

Na tym jednak nie koniec. Zasada translacji nie spełnia oczekiwań, a owa ambiwalentna postawa ukazuje się czytelnikowi w miarę lektury jako coraz mocniej podszyta afektem. Jest to afekt ukryty, ale narastający, ujawniający się w postaci niedających się opanować działań lękowych, niekontrolowanych, czy wręcz maniakałnych. Wszelkie formy racjonalizacji, za pośrednictwem, dystansu, próby wyjaśnień niekiedy przypominające badania etnografa – ogólnie rzecz biorąc: wszystkie role osławające – na niewiele

⁸ W sensie, jaki temu terminowi nadał Homi Bhabha. Zob. np. *idem, Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010.

się zdają. Mimo iż przez cały czas narrator przejawia skłonność do auto-refleksji, widoczną nawet w jednym z końcowych zdań („Musiałem tak jak inni zamontować żaluzje, aby mieć czym zasłonić wydrążony widok”⁹), to jednak nie wszystko daje się podporządkować wyjaśniającej samowiedzy. To, co dzieje się w sferze fabuły, niejednokrotnie wymyka się eksplikacjom tego rodzaju. Na przykład nagła ucieczka samochodem głównego bohatera, praktykowane przezeń podglądanie rodzin autochtonów przeradzające się w obsesję, dalej: sygnały manii prześladowczej i postępujące z czasem dążenie do całkowitej izolacji, lęk przed udawanym życiem wymuszający działania kompulsywne i niekontrolowane – wszystkie te zdarzenia opowiedziane są w narracji pierwszoosobowej, w liczbie pojedynczej, z pominięciem wspólnotowego „my”.

Afektywne podłoże ujawnia się przez, nie tak znowu częste, ale jednak istotne przebicia, które mają poruszyć czytelnika – jak można by sądzić – uspokojonego precyzyjnym podziałem ról i form osobowych. Z pozoru chłodna analiza własnych poczynań coraz bardziej nasiąka grozą, a w konsekwencji tkanka wyjaśnień semantycznych i translacyjnych zabiegów językowych zostaje rozdarta przez zdarzenia stymulowane przez afekt.

Inaczej rzecz wygląda w późniejszej prozie Kruszyńskiego. Ograniczam się jedynie do dwóch opowiadań z tomu *Na lądach i morzach*¹⁰, mianowicie do *Erraty* i *Sektora*. „My” jako forma narracyjna zdecydowanie w nich dominuje, za każdym razem jednak przybiera nieco inny charakter. W obydwu opowiadaniach zaimiek pierwszej osoby liczby mnogiej funkcjonuje jako mocny sygnał identyfikacji z grupą, jako konieczna gwarancja wspólnoty i legitymizacja własnej wartości, jednakże dosyć szybko przekształca się w przejaw totalitarnej dominacji.

Najdobitniej takie użycie formy „my” wybrzmiewa w opowiadaniu *Errata*, tu bowiem właściwie od początku wszystko jest jasne. Część główną wypełnia wprawdzie klasyczna narracja pierwszoosobowa w liczbie pojedynczej, ramy opowiadania ujęte w liczbę mnogą jednak nie pozostawiają już właściwie miejsca na domysły. Oto cytaty: „To my byliśmy edytorem [...] Oskarżają nas o masakrę, o amputacje wolnego słowa, tłumienie swobody wypowiedzi” (s. 23); „Skreślajmy! Na skreśleniach możemy jedynie zyskać, jak w bingo” (s. 25), i jeszcze krótki fragment z zakończenia: „Dokąd zmierzamy? Czy możemy sobie pozwolić na nieingerencję? Przecież tu chodzi o wszystko. [...] Kontrola wtórna nigdy nie zastąpi pierwotnej. Czy możemy sobie pozwolić na grzech zaniechania?” (s. 47). Errata staje się równoznaczna z cenzurą, a forma „my” nabiera charakteru *pluralis maiestatis* z przypisaną jej pełnią władzy. Sens zostaje podsunięty czytelnikowi wprost wraz z oczywistą tu ironią.

⁹ Chodzi zwłaszcza o nawiązanie do poematu Thomasa Stearnsa Eliota *The Hollow Men*.

¹⁰ Z. Kruszyński, *Na lądach i morzach. Opisy i opowiadania*, Warszawa 1999.

Rzecz bardziej się komplikuje w opowiadaniu *Sektor*, którego głównymi bohaterami są członkowie grupy uzdrowicieli, ukazani w sytuacji, oględnie mówiąc, dwuznacznej. Wydaje się, że wspólnota niosąca pomoc powinna wzbudzać sympatię. Stosowane tu narracyjne „my” winno ją wzmacniać, a ciągle zarzuty stawiane uzdrowicielom należałoby odrzucić jako niesłuszne. Tymczasem dzieje się odwrotnie. Czytelnik od początku nie darzy sympatią wspólnoty, do której – za pomocą rzeczonych zabiegów narracyjnych – zostaje wciągnięty. Dlaczego tak się dzieje? Otóż nawet potajemne, nieustanne uzdrawianie przypadkowych przechodniów, dokonywane za pomocą mniej lub bardziej ukrytego dotyku, ukazane zostaje jako oparte na utajonej przemocy, kojarzy się zatem raczej z zarażaniem jedynie słuszną ideologią, z witkacowskimi pastylkami Murti Binga i w końcu z sektą (co dosyć jednoznacznie sugeruje już sam tytuł) aniżeli z cudownym wyzwalaniem z chorób. Oto znamieny, dwuznaczny w swojej wymowie cytat:

Tymczasem ograniczamy się do pojedynczych przypadków, które łatwo zlokalizować na podstawie drukowanej w gazecie prośby o datki na przeszczep szpiku dla dziecka. Jedziemy, pomagamy. Prosimy, aby zebrane już środki, teraz zbyt liczne, przekazano na inny fundusz, który umożliwi powstanie nowych sektorów (s. 134).

Członkowie sekty mają się za bogów rządzących światem:

Kurator szukał tu dzieci w wieku szkolnym, które mielibyśmy oddać na zatrąbę do szkoły. Opiekunicy kurator nie chce zrozumieć, że to my nauczamy. Sołtys zajęty ewidencją nie dostrzegł, że znak obecności jest w Domu. Nie potrzebujemy wzmianki w dowodach. Sami jesteśmy dowodem (s. 128).

Jednocześnie każde oddalenie się od wspólnoty dokonane przez jej członków, nawet jeśli prowadzi do samostanowienia i wewnętrznego spokoju, zostaje przedstawione z jej wnętrza, z perspektywy narracyjnego „my”, jako prowadzące do samozagłady. Tym samym wspólnota okazuje się nie tylko niebezpiecznie inkluzywna, ale zarazem zawłaszczająca, w sposób mniej lub bardziej zakamufLOWANY opresywna.

Uogólniając: u Kruszyńskiego sfera zaimków osobowych funkcjonuje na zasadzie ironicznego nicowania tego, co wspólnotowe, badania inności, zasad wykluczenia i oskarżania. Odsłania sferę władzy i polityki, służy oscylacji między intelektualną kontrolą a kompulsywnym afektem, między analizą mechanizmów władzy a ich obnażaniem za pomocą ironii i dystansu.

Teatr mowy, a zwłaszcza „narracyjne formy mieszane”¹¹, pełnią inną funkcję w pisanej także w latach 90. wczesnej prozie Olgi Tokarczuk. Zabiegi te nie są wprawdzie tak częste i eksponowane jak u autora *Schwedenkräuter*, ale nie wydają się pozbawione wagi.

¹¹ To także termin Jerzego Jarzębskiego z artykułu *Co się zdarzyło w teatrze mowy?*.

Pozwolę sobie sięgnąć do opowiadania *Gra na wielu bębenkach*¹², w którym również mamy do czynienia z sytuacją wyobcowania, przemieszczenia, czy z zewnętrzną obserwacją. Rzecz wygląda jednak inaczej niż u Kruszyńskiego. Tu bowiem zdecydowanie dominuje klasyczne „ja” pierwszoosobowe, a zaskakująca zamiana form osobowych pojawia się w krótkim fragmencie na końcu tekstu.

Główna linia fabuły rozpoczyna się od przyjazdu bohaterki/narratorki do obcego miasta i następnie wiedzie poprzez kolejne próby stopniowej integracji z nową wspólnotą. Próby te sprowadzają się do różnych działań, oparte są zatem na dążeniach, wydawałoby się, asymilacyjnych. Narratorce najbliższej jednak do grupy osób mieszkających pod jej oknami i prowadzących dziwne życie, poza klasycznymi normami. Pod koniec opowiadania, przez chwilę identyfikacja ze wspólnotą wydaje się oczywista – na moment pojawia się nawet narracyjne „my” (inkluzywne): „Szłam śmiało, wielkimi krokami i odbijałam się po wielokroć w olbrzymich szybach. Było nas [wyróżn. moje – A.Ł.] wiele, tysiące, może miliony” (s. 342). W dalszych zdaniach następuje jednak znamienne odwrócenie ról:

[...] bywałam także jakąś kobietą, która ślęczy całymi dniami nad stołem pełnym papierów [...]: ta kobieta przychodziła czasem do nas z dzieckiem Klary. Dosia-dała się na ławce. Opowiadała jakąś dziwną historię o człowieku, który kazał zrobić ze swojej skóry bęben, ale nikt z nas już nie pamięta, jak on się nazywał (s. 343) [wyróżn. moje – A.Ł.].

Oczywiście owa kobieta opowiadająca dziwną historię to właśnie narratorka i zarazem główna bohaterka, ukazana tym razem poprzez „ja” niejako roztopione w grupowym „my”, a zatem już z perspektywy wspólnoty. Identyfikacja z „my” kosztem osobnego istnienia może oznaczać zarówno baumanowską płynną tożsamość i rezygnację z mocnego ja, jak i – mimo wszystko – dosyć mocną samoświadomość: innymi słowy owa płynność okazuje się połączona z wyraźnym pierwiastkiem sprawczym.

Niewątpliwie współczesnym mistrzem teatru mowy jest Jacek Dukaj. Zaimki osobowe traktuje on z premedytacją w sposób eksperymentalny, wzbogacony przez zabiegi czynione na formach rodzaju gramatycznego. Możliwości literackie związane z rodzajem gramatycznym bywały już wykorzystywane, wiemy też dobrze, przed jakimi wyzwaniem stanęła kilkanaście lat temu tłumaczka powieści celowo napisanej tak, by nie precyzować płci osoby prowadzącej narrację. Mam na myśli *Zapiskane na ciele* Jeanette Winter-son. Przypominam słowa autorki przekładu umieszczone we wstępie:

¹² O. Tokarczuk, *Gra na wielu bębenkach*, Wałbrzych 1998. Cytaty z tego wydania lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie numer strony. W nieco innym kontekście pisałam o tych kwestiach w książce *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008.

[...] o ile ukrycie płci narratora możliwe jest w polszczyźnie w 1 osobie czasu teraźniejszego, o tyle czas przeszły przypisuje czasownikom rodzaj. Z kolei wprowadzenie rodzaju nijakiego, mającego oznaczać „trzecią płć” – androgyna, lub formy bezosobowej, jak w eksperymencie formalnym Stachury – opowiadaniu *Się* byłoby zabiegiem sztucznym¹³.

Wynikający z twardych rygorów języka kompromis okazał się nieunikniony, tłumaczka początkowo wybiera rodzaj męski, koniec końców (a głównie pod wpływem samej Winterson) decyduje się na żeński; zresztą i jedna, i druga forma gramatyczna zmienia wymowę pierwowzoru.

Dukaj tworzy sytuację zupełnie inną i w pewnym sensie prostszą. Byty jego światów nie są podporządkowane podziałowi dwupłciowemu, nie obowiązują w nich normy językowe. W *Perfekcyjnej niedoskonałości*¹⁴ – przypominam, rzecz dzieje się w XXIX wieku – pojawiają się byty ludzkie, nieludzkie i postludzkie, wśród nich i *stahs*, i *phoebe* pozbawione/pozbawieni płci i opisywani/opisywane (używam jeszcze zwykłej polszczyzny) za pomocą nowej formy gramatycznej, innej niż klasyczne neutrum, którego przecież moglibyśmy się tu spodziewać. Postacie te zarówno same używają takich form, jak i za ich pomocą są przedstawiane przez narratora. Już na pierwszej stronie czytamy: „Phoebe Maximilian de la Roche przyglądał się [...] zerkneł [...] śledził” itd. Dukaj, wykształcony na powieściach samoświadomych, nie zapomina o metarefleksji, dba też o wiedzę czytelnika. Pozwolę sobie przytoczyć nieco dłuższy fragment dialogu:

- Jak to właściwie jest z płcią phoebe’ów – zagadnął [Zamoyski – dop. A.Ł.] – [...] to znaczy, orientuję się, że ani żeńska, ani męska, muszę sobie zresztą bez przerwy o tym przypominać, żeby się nie pogubić w tych postpłciowych deklinacjach... Dlaczego po prostu nie „to” [...], po co te lingwistyczne wygibasy?
- Ja nie jestem bezpłciowu, nie jestem aseksualnu – rzekł sucho phoebe [...]. Po prostu moja seksualność całkowicie transcenduje kategorię męskości i kobiecości. Jeśli możesz dowolnie zmieniać kolor włosów, lub zastąpić je czymś zupełnie innym i przyszedłeś na świat ze wszystkimi tymi potencjami – to jaki sens ma pytanie, czy jesteś blondynem czy brunetem? Tak samo nie pytasz o płć postseksualisty (s. 258).

Krótko mówiąc, nic tu po podziałach klasycznego języka, nawet, wydawałoby się, pomocne w tej sytuacji neutrum okazuje się niewystarczające. Dukaj kreuje pozapłciowe byty podobne do cyborgów, choć znacznie bardziej

¹³ H. Mizerska, *Od tłumaczki* [w:] J. Winterson, *Zapiskane na ciele*, przeł. H. Mizerska, Poznań 2000, s. 7.

¹⁴ J. Dukaj, *Perfekcyjna niedoskonałość*, Kraków 2004. Cytaty z tego wydania lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie numer strony.

od nich skomplikowane (przede wszystkim byty te są z zasady emanacjami). Samo założenie pozapłciowości przypomina jednak interpretację cyborga dokonaną przez Donnę Haraway, ujmującą go jako figurę postgenderową¹⁵.

Nieco inaczej rzecz wygląda w późniejszej powieści Dukaja zatytułowanej *Linia oporu*, szczególnie w części *Wszystko płynie* – utrzymanej, co istotne, w narracji pierwszoosobowej. Tu bowiem płci można się pozbyć niczym ubrania, co prawda w pewnej bardzo konkretnej sytuacji. Oto cytat: „na granicy poproszono mnie o płeć. Zdjąłem ją i oddałem, i weszłem nagu”¹⁶. Ta (identyczna jak poprzednio) forma gramatyczna będzie konsekwentnie przestrzegana aż do chwili, gdy bohater i zarazem narrator opowiadania z powrotem się ubierze („ubrałem płeć”) i tym samym znajdzie się ponownie poza światem „odnormalnienia normalności” (s. 214). Co zastanawiające, „Dziwo”, które niczym sfinks zadaje mu pytania i decyduje o wejściu w ów świat, jest opisane za pomocą tradycyjnego zaimka *ono*, a nie *onu* – niejako wbrew naszym oczekiwaniom. I znowu autorowi, który słynie z dbałości o konsekwencję tworzonych przez siebie światów, chodziło o coś więcej. Posługując się ponownie karkołomnymi formami w rodzaju „wędrowałuśmy”, „chciałem uciec, wymknąć się samojednu” itd., usiłuje ukazać byty tym razem inne niż w *Perfekcyjnej niedoskonałości*, mianowicie – mówiąc językiem jego powieści – „upłynnione w raj Proteusza” (s. 214). Do raju tego Dziwo jednak nie należy. Ów upłynniony świat oparty jest na zasadzie „jedności-istotności”, tym samym jego byty mają charakter transowy, są „pozajednostkowe” (s. 213), odczłowieczone czy raczej po leśmianowsku nieuczłowieczone (Bolesław Leśmian jest tu obok Ludwiga Wittgensteina z okresu *Dociekań filozoficznych* patronem wprost przywoływanym). Ale nie tylko samo przekraczanie granic staje się zasadą nadrzędną: „transowie to najwięksi romantycy. Nerdowie, queers, transeksualiści, nadcieleśni, roleplajowcy, onzo – tylko dzięki temu przetrwali, że żyją między ideałami, ślepi na cały gnój materii, z jakiej zostali ulepieni” (s. 215–216). Formy rodzaju gramatycznego okazują się zatem istotną, ale jednak zaledwie częstką wykreowanego języka, który ma oddać ową „płynność, istotność, bycie wszędzie” (s. 213).

Płynność – tym razem spolaryzowana ze stałością i stagnacją – prowadzi nas do wydanej w 2007 roku ponad tysięczonowej powieści *Lód*. Znowu przychodzi mi odwołać się do artykułu Jerzego Jarzębskiego, który – jak sam skromnie twierdzi – czuje się dopiero początkującym jej czytelnikiem, a tymczasem dokonuje niezwykle wnikliwej jej egzegezy (choć akurat zaimki nie znajdują się w obrębie jego zainteresowań)¹⁷. Pierwszoosobowy (najpierw) narrator Benedykt Gierosławski żyje w kontrfaktycznych latach 20. ubiegłe-

¹⁵ D. Haraway, *Manifest cyborgów*, przeł. S. Królak, E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1.

¹⁶ J. Dukaj, *Król bólu*, Kraków 2010, s. 211. Dalsze cytaty z tego wydania lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie numer strony.

¹⁷ Zob. J. Jarzębski, *Proza. Wykroje i wzory*, Kraków 2016, s. 289–292.

go stulecia. Dukaj opisuje świat, w którym po uderzenia meteorytu zamrożeniu ulega część kuli ziemskiej, blokując przemiany historyczne. Nie wybuchą I wojna światowa, nie dochodzi do rewolucji październikowej i całego technologicznego postępu XX wieku. Winne temu są m.in. dziwne stwory, lute, z którymi w niejasne zależności popadł ojciec głównego bohatera, zwany „ich powiernikiem”¹⁸. W części wschodniej (Rosja) panuje zlodowacenie (tytułowy Łód!) równoznaczne z zamarznięciem historii, zanikiem czasu, z obecnością jedynej prawdy. Świat zamrożonych dziejów oparty jest na prawach logiki dwuwartościowej, która uobecnia się także w postaci zmateriaлизованей (por. światło i jego przeciwieństwo – ciemność), charakteryzuje go ponadto odczłowieczenie, brak jakiegokolwiek podmiotowej sprawczości, subwersywności czy szansy na zmianę. Przeciwieństwem Łodu/Zimy jest Lato (również Odwilż/Wiosna), tworzące przestrzeń logiki trójwartościowej, świat opartego na zasadzie „być może” i zarazem na wielu historiach, „wielomożliwych” („Ponieważ nic nie było konieczne, wszystko było możliwe” [s. 920]), funkcjonujących w czasie, odległych od wszelkich postaci konieczności (por. np. s. 295)

Z przyjętej tu perspektywy najważniejsze wydaje się to, że początkowa klasyczna, pierwszoosobowa narracja głównego bohatera przekształca się w pewnym momencie w narracyjną „się”, a pod koniec powieści powraca do pierwszej osoby. Jakie są powody takich przemian?

Po pierwsze, narracyjna forma „się” (ze wszystkimi zawłościami gramatycznymi podobnymi do tych znanych z powieści Stachury) ma być oznaką nieistnienia. Jednakże mimo tej formy i mimo dosyć częstych deklaracji o własnym nieistnieniu Benedykt Gierosławski, jako aktant/podmiot działań, całkiem dobrze funkcjonuje: jedzie na spotkanie z ojcem do zamarzniętej Rosji, jednakże czyni to pod wpływem rozkazów i przymusu. Główna linia fabuły (oczywiście streszczona tu kosztem uproszczeń) sprowadza się do podróży Benedykta Gierosławskiego do krainy Łodu. Celem jest nie tylko odnalezienie ojca, ale także – jak można by domniemywać – wyzwolenie ludzkości tej części świata z lodowych okowów. W rezultacie mają nastąpić wiosna, wolność, a zostanie zniesiona logika dwuwartościowa, będzie się dysponować nieustannymi możliwościami, ale zarazem rządzić ma ustawiczny przypadek i to, co nierozstrzygalne. Forma „się” jest zarazem rodzajem asekuracji; stając o nieistnieniu, pozwala zachować dystans i analizować specyfikę Łodu: kamufluje też własne działania.

Co jednak znamienne, w dialogach – a więc w sytuacjach relacyjnych, międzyludzkich – główny bohater i zarazem narrator posługuje się pierwszą osobą liczby pojedynczej. Analogicznie rzecz wygląda w snach. Wynikałoby z tego, że forma „się” ma wymiar raczej egzystencjalny, w sensie bliskim filo-

¹⁸ J. Dukaj, *Łód*, Kraków 2007, s. 195. Dalej cytaty z tego wydania lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie numer strony.

zofii Martina Heideggera: jest oznaką braku niezależności, połączoną jednak z pragnieniem sprawczości (Gierosławski parokrotnie wyznaje swoim niedowierzającym rozmówcom: „ja nie istnieję”).

Po drugie, wyraźnie ujawnia się tu problem metafizyczno-językowy, uwidoczniiony wprost w przemyśleniach głównego bohatera. Oto stosowne cytaty: „Dlaczego więc o lutyh mówimy »oni«? Dlaczego o sobie mówię »ja«? [...] Tak powstaje iluzja bytu” (s. 51). Trzeba w końcu spróbować wyzволić się z języka drugiego rodzaju, wypowiedzieć prawdę: „nie istnieję, nie istnieje się” (s. 52).

Otóż wspomniany tu język drugiego rodzaju oznacza znormalizowany sposób komunikacji w relacjach międzyludzkich, natomiast język pierwszego rodzaju ma być niezależny od tego, co interpersonalne, a zatem: „Byłby to język do jednoosobowego użytku, język niewypowiadalny, niezapisywalny” (s. 19). To, co nazwane w języku „pierwszym”, ma charakter obowiązujący tylko dla podmiotu. Jeśli ma być przekazane innym, wymaga wypowiedzenia w języku „drugim”, stąd konieczne oznajmianie innym: „ja nie istnieję” (z czego zresztą interlokutorzy niewiele sobie robią).

I wreszcie po trzecie, najczęściej pojawiającym się i wprost opisywanym tu afektem jest wstyd¹⁹, który urasta do jednej z reguł rządzących społecznością: jest „potęgą” (s. 78), „kamiennym fundamentem” (s. 50). Jednocześnie – paradoksalnie – okazuje się jedynym stanem, który stwarza szansę na opis siebie w języku pierwszego rodzaju. („Gdybym Zyge spytał, czy nazwałby to wstydem? Zapewne także nie – w języku drugiego rodzaju inaczej musimy opowiedzieć objawy: to gniew, zazdrość, nienawiść [...]. Nikt nie nazwałby tego wstydem” (s. 50). Zarazem wstyd to „nie uczucie, coś innego, nie myśl – ucieka, wymyka się, wyslizguje, niematerialne, nieopisywalne [...], ty, ty – nazwę cię Wstydem, choć nim nie jesteś, nazwę cię Wstydem, bo nie ma lepszych słów w języku międzyludzkim” (s. 21). Wstyd łączy się z poczuciem całkowitej zależności, utożsamianej tu z nieistnieniem: „nie istnieje, ponieważ się wstydzi. Mój wstyd zaczyna się tam, gdzie kończy się »ja« [...], »ja« stanowi granicę wstydu” (s. 311).

A ponadto: „moim życiem rządzi zasada wstydu” (s. 19) (jeszcze w narracji pierwszoosobowej). Jednocześnie, jak wynika z dalszej autoanalizy głównego bohatera, „[j]eśli już w ogóle istnieje jedna reguła rządząca zachowaniem wszystkich ludzi, jest to reguła Mniejszego Wstydu” (s. 103). W dodatku im mocniejsze doznanie wstydu, tym silniejsze poczucie nieistnienia (niczym w powiedzeniu: umrzeć ze wstydu).

Dopiero po spotkaniu ojca (poczucie winy za działania ojca, jego zamrożenie, kontakty z lutymi – wszystko to równoznaczne jest z upoko-

¹⁹ Wagę wstydu w *Lodzie* dostrzega też Przemysław Czapliński, który łączy go z normami kulturowymi Wschodu i Zachodu. Zob. P. Czapliński, *Poruszona mapa. Wyobrażenia geograficzno-kulturowa polskiej literatury XX i XXI wieku*, Kraków 2016, s. 142.

rzeniem), po jego wyzwoleniu z Lodu (za pomocą maszyny Nikoli Tesli) i zarazem po jego śmierci i pochowaniu następuje wyzwolenie głównego bohatera z nieistnienia i wstydu. Jednocześnie rozpoczyna się rozmrażanie świata: nie tylko rusza historia w całej swojej komplikacji i wielowątkowości, ale przede wszystkim odradza się forma „ja”, powraca klasyczna narracja pierwszoosobowa, a wstyd właściwie całkowicie zanika.

Wydawałoby się, że tu powinien nastąpić koniec fabuły. Ale nie u Dukaja. Otóż świat niepewności, nieustannego Lata także rozczarowuje. Widziany z perspektywy Gierosławskiego – być może przesiąkniętego już lodową „jedynoprawdą” – okazuje się błotem i zgnilizną (s. 1036). W rezultacie, jak sam twierdzi, „[o]dwiłż niczego nie zmienia, technologia jest technologią, Człowiek potrzebuje Lodu” (s. 965). Pozostaje zatem jedyne według niego wyjście w postaci ponownego zamrożenia historii, jednakże w takim kształcie, który uznaje za idealny. Powiada bowiem wprost: „sposób na uleczenie Historii? Wziąć obowiązek na siebie” (s. 964). I dalej: „Historia stanie się po prostu inną nazwą dla działań człowieka swobodnie według swej woli ugniatającego świat i siebie w świecie” (s. 964). I jeszcze mocniej: „człowiek robi Historję” (s. 965). Innymi słowy, dąży do realizacji własnej idei opartej na – wydawałoby się – szczytnych założeniach „wolności od tyranii człowieka nad człowiekiem” (s. 1031), w której „ludzie wyrwą się z wreszcie z niewoli, bytując już między ideami czystymi – materia zrówna się z duchem, język drugiego rodzaju z językiem pierwszego rodzaju” (s. 1030). Taka narzucona utopia nie przekonuje czytelnika, który wyczuwa tu mocne zapędy totalitarne.

Tak więc pod koniec powieści powraca wprawdzie podmiot pierwszoosobowy, ale zarazem w swej sprawczości niebezpiecznie dominujący. Zamarza w lodzie, utrwalając przede wszystkim siebie, nie pytając o zdanie towarzyszącej mu kobiety, nic zatem dziwnego, że ostatnie słowo powieści brzmi „Ja” (s. 1045).

Na koniec wypada zadać pytanie: co się zmieniło? Czy da się dostrzec obecnie jakąś wspólną tendencję? A zatem, czy wyłaniają się tu równie istotne „problemy zasadniczej wagi”²⁰ jak te, o których pisał Jarzębski w 1980 roku?

Otóż można się dopatrzeć pewnych podobieństw: niewątpliwie antykartezjanizm nadal pozostaje w mocy, ma się nawet zdecydowanie lepiej, choć akcenty rozkładają się teraz nieco inaczej. Obecny teatr mowy wzbogaca grę zaimkami osobowymi o rodzaj gramatyczny. W centrum rzeczywiście dalej znajduje się podmiot, ale niekoniecznie antropocentryczny (Dukaj). Ponadto jest to podmiot ukazany najczęściej wobec tego co inne, wyobcowany i usiłujący to wyobcowanie przekroczyć; uzależniony od wymogów społecznych i zarazem „transowy”, wciąż zszywający prujący się kostium, dzięki któremu łatwiej mu oswoić świat. Jest to też podmiot świadomy własnej zależności, płynności i niemocy, ale niekiedy zabiegający o własną sprawczość. Czasami jednak owa sprawczość – przesadnie rozwinięta – zaczyna funkcjonować

²⁰ J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, s. 410.

na prawach przestrogi. Jedno w tym wszystkim nie ulega wątpliwości: literatura jak zwykle i na szczęście nie wypada ze swojej roli, a współczesny teatr mowy w dalszym ciągu wydaje się atrakcyjny.

Bibliografia

- Bhabha H.K., *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010.
- Czapliński P., *Poruszona mapa. Wyobraźnia geograficzno-kulturowa polskiej literatury XX i XXI wieku*, Kraków 2016, s. 142.
- Dukaj J., *Król bólu*, Kraków 2010.
- Dukaj J., *Lód*, Kraków 2007.
- Dukaj J., *Perfekcyjna niedoskonałość*, Kraków 2004.
- Franczak J., „Podwojona obcość” w prozie Zbigniewa Kruszyńskiego [w:] *Ćwiczenia z rozpacz. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*, red. J. Jarzębski, J. Momro, Kraków 2011.
- Gosk H., *My i oni, czyli o (nie)możliwości zostania „tubylcem”*. Metaliterackie pomysły Janusza Rudnickiego oraz Zbigniewa Kruszyńskiego na opowieść o ostatniej fali polskiej emigracji do Europy Zachodniej [w:] *Poetyka migracji. Doświadczenie granic w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*, red. P. Czapliński, R. Makarska, M. Tomczok, Katowice 2013.
- Haraway D., *Manifest cyborgów*, przeł. S. Królak, E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1.
- Jarzębski J., *Co się zdarzyło w teatrze mowy?*, „Punkt” 1981, nr 13.
- Jarzębski J., *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.
- Jarzębski J., *Proza. Wykroje i wzory*, Kraków 2016.
- Kruszyński Z., *Schwedenkräuter*, Kraków 1995.
- Kruszyński Z., *Na ładach i morzach. Opisy i opowiadania*, Warszawa 1999.
- Łebkowska A., *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008.
- Mizerska H., *Od tłumaczki* [w:] J. Winterson, *Zapisane na ciele*, przeł. H. Mizerska, Poznań 2000.
- Okopień-Sławińska A., *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, Wrocław 1985.
- Tokarczuk O., *Gra na wielu bębenkach*, Wałbrzych 1998.